

Musica come metodo

Iain Chambers

Il ritmo inserisce il tempo nell'etica.
Phil Turetsky

Possiamo partire dall'idea di pensare i suoni e la musica non tanto come testimoni storici, o illustrazioni sociologiche o antropologiche, ma come dispositivi critici. Significa che al posto della storiografia o la sociologia della musica, ci si trova a rispondere alla musica come storia, come sociologia. In questo spostamento, sarebbe la musica stessa che sostiene delle storie, dove troviamo culture, e corpi, con le loro memorie e le loro vite, sospesi in suono.

In questa maniera, incontriamo in modo più immediato anche i suoni delle storie che spesso sono rimosse o relegate ad una nota in altri linguaggi, discorsi e istituzioni. Nei mondi narrati dalle musiche, come ovunque, non esiste una realtà o versione unica; qui il riconoscimento di tale eterogeneità arriva in un'istanza, senza mediazione, come una forza tattile. In altre parole, il linguaggio della musica custodisce un archivio in grado di registrare il rumore del mondo rimosso che vive e sopravvive negli interstizi del quotidiano, senza la richiesta di essere sdoganato da un'autorità. Ascoltando, per esempio, James Brown che canta 'Papa's Got A Brand New Bag', sia nel 1965 che oggi, assistiamo alla condensazione in tre minuti di quattrocento anni di storia: di diaspora nera, di schiavitù nel mondo atlantico, di centralità rimossa della cultura afro-americana nella formazione della modernità, dove le voci di CLR James, Frantz Fanon, James Baldwin, Malcolm X e lo stesso James Brown diventano un cosa sola. Il timbro intenso di James Brown sostiene una storia che per il mondo occidentale istituzionale è stata recepita sempli-

cemente come un rumore, un chiasso che minaccia di disturbare l'assetto dei poteri culturali e politici attuali. Mi ricordo di avere assistito ad un programma televisivo britannico nel periodo in cui il disco di Brown uscì, dove con tanta condiscendenza un gruppo di commentatori bianchi ne licenziava il suono come sensazione sgradevole e di poco conto, un esempio del degrado del gusto da contestare e rifiutare.

In questo scenario possiamo capire come una serie di note, un ritmo, una combinazione di corpi e suoni, possono proporre una narrazione alternativa della modernità. Ovviamente si tratta di una modernità non-autorizzata, sorretta nel sondare e suonare il mondo seguendo altri timbri e altre esigenze. A causa della trasformazione del tempo-spazio operata dalla tecnologia già allora – i dischi, la televisione, la radio (oggi con mezzi assai più sofisticati e rapidi) – possiamo incontrare sulle superficie e nelle pieghe della nostre vite quotidiane una serie di approfondimenti inaspettati dove i 'rumori' sono riconducibili a una ribellione storica e culturale: codificata ma chiara nel suo intento. Queste possibilità sono sostenute e promosse nella materialità della musica stessa. Il modo di suonare, ritmare e cantare traccia dei percorsi diversi, ognuno con la sua storia, sebbene intrecciata con tutte le altre.

'My Favourite Things', dallo spettacolo *The Sound of Music* di Rogers e Hammerstein del 1959, è una canzone associata soprattutto alla voce di Julie Andrews nel film del 1965. La struttura della canzone è molto convenzionale, evidenziata nel canto molto limpido, lineare e pulito della Andrews. Quando la stessa canzone è appropriata e ripetuta nella versione proposta da John Coltrane, qualcosa accade, emerge un altro spazio. La musica, la struttura, la canzone, è trasportata altrove e trasformata in una possibilità insospettata. Utilizzando materiali già disponibili – gli inni della chiesa protestante, la musica folk portata dalla Scozia e dall'Irlanda nelle Americhe nel '700 e '800, oppure i suoni trasmessi da Hollywood e Broadway – evidenzia sia una strategia culturale subalterna di sopravvivenza, sia un'estetica in grado di articolare la propria voce in una modernità che spesso rifiuta di ascoltarla. Questa è la materia della pratica storica e culturale della musica afro-americana. Ripetendo e suonando di nuovo gli scarti della modernità, tagliandola e rimescolandola in una serie di fughe improvvisate, ci si trova a raccontare una modernità diversa, dando voce a storie spesso finora ridotte al silenzio. In questa ripetizione e moltiplicazione della modernità emerge un altro intervallo nel tempo e nello spazio. Mentre con Julie Andrews ci si trova in uno spazio musicale ben delineato, conclusivo nella sua forma

ed esecuzione, viaggiamo con il sassofono di John Coltrane sulle vie improvvisate verso mete sconosciute. Chiaramente questa differenza non è semplicemente una scelta musicale, si tratta di una distinzione tra diverse formazioni storiche e culturali all'interno di una modernità condivisa ma anche differenziata tramite l'esercizio di poteri culturali, politici e storici asimmetrici.

Se restiamo un attimo sull'idea dell'intervallo – sia quello disseminato nel 'rumore' di James Brown, sia quello percorso nei voli inventati da John Coltrane – possiamo dare corpo al concetto di interruzione disseminato dal suono stesso. Questi suoni sono anche i suoni, spesso indistinti e ignorati, del rumore storico e culturale che disturbano l'orchestrazione ufficiale della partitura della modernità. Sono i suoni che eccedono e confutano la strumentazione prevista, i suoi confini e limiti. Ascoltiamo a questo punto una prospettiva più estesa precisamente perché il suono e la musica insistono sul loro diritto di narrare il mondo e rifiutano di restare confinati come *oggetto* subordinato a quel mondo. Si propongono come forze affettive in grado di assoggettarci; perciò non sono semplicemente oggetti da analizzare per imbellire la narrazione storica, o per essere ristretti alla spiegazione sociale o antropologica. Il suono stesso diventa un'interrogazione e un'interruzione, e perciò appartiene ad un ordine critico. Al posto della sociologia della musica o la storia della musica, ci si trova con la musica come sociologia, come storia.

Andando oltre la sociologia del suono, dove la musica spesso va ridotta ad una visione strumentale che rispecchia la società in una spiegazione squisitamente funzionale, incontriamo una sfida ontologica assai più profonda ed estesa proposta da insospettati paesaggi sonori e dalle storie che sono lì custodite. Si tratta di un altro spazio, uno spazio che oggi possiamo considerare essere caratterizzato dalla condizione postcoloniale e dalla sua rivalutazione radicale della modernità che ha strutturalmente escluse altre storie, gli altri e le altre dalla narrazione del mondo moderno. Qui i suoni ci aiutano a capire come abbozzare la complessità di questa condizione su scala multipla, sia in termini locali sia globali, dato che la musica non rispetta mai i confini locali, linguistici, etnici e nazionali che siamo abituati a impiegare nelle nostre spiegazioni. I suoni viaggiano senza permesso e questo fattore ci permette di ascoltare quello che possiamo chiamare gli archivi dimenticati, inascoltati, che sopravvivono sospesi nei suoni. Qui possiamo ascoltare le culture invisibili che ci permettono di operare quella profonda rivalutazione della modernità che pensiamo di conoscere tanto bene. Se l'esempio più noto alle nostre

orecchie sono i suoni della diaspora nera, che, a loro volta, sono diventati la colonna sonora del mondo moderno e della metropoli contemporanea, possiamo comunque estendere questo apparato o *dispositif* critico anche altrove. In questo modo possiamo esplorare gli archivi dimenticati, le storie silenziose: quelle storie, culture, corpi e vite che tendono ad essere escluse dalla cultura ufficiale, che resistono e insistono in un suono.

Perciò più vicino a casa possiamo pensare ai suoni del Mediterraneo in un modo che permetta che l'istanza locale della musica venga collegata a tutta una serie di flussi che si spostano su mappe che sono allo stesso tempo locali, nazionali, trans-nazionali e planetari. Tale cartografia sonora propone una serie di costellazioni storiche dove ogni suono risulta un archivio vitale da dove si potrebbe partire per aprire un nuovo senso storico e critico. A questo punto possiamo incominciare a pensare con il suono, e con questo ci si trova a muoversi in un paesaggio critico, culturale e storico molto, ma molto, diverso, dove la poetica del suono ci invita a pensare o ripensare il senso stesso della politica.

Viaggiare servendosi di cartografie sonore, di mappe musicali, significa ascoltare e vivere un Mediterraneo che continuamente supera una sua concezione abituale dettata da frontiere nazionali e linguistiche. Sconfinati e sovrapposti, i paesaggi sonori che s'intrecciano e si intersecano favoriscono combinazioni vibranti e risonanze culturali – una poetica, che costantemente scoraggia l'idea del definitivo. Tali suoni designano i limiti di una modernità che è stata generalmente incapace, e refrattaria a rispondere a traiettorie molteplici, e che ha optato invece per una narrativa univoca. Le marcate musicalità del *rebetiko* moderno, del *rai*, del rap locale, del flamenco, del fado, della canzone napoletana distillano nel suono, un supplemento e un'aggiunta alla storia ufficiale. Ci ritroviamo nell'ambito di una storia mutevole delle forme e delle innovazioni musicali tracciate contemporaneamente attraverso memorie, temporalità, e affettività diverse.


Qui la questione «dell'arte» non è più determinata e spiegata in termini di autonomia estetica, di mimesi storica, e rappresentazione culturale; piuttosto promuove una misura critica in termini di potere sonoro e di intensità dell'economia affettiva che essa sollecita. Nella sua istanza, la musica enuncia un sapere acustico che restituisce il corpo ai propri sensi. Un recupero delle geografie sensoriali induce a considerare la musica come epistemologia sensuale che allude a un sapere altro, subalterno e soppresso, situato nel corpo, ravvisato nel suono, registrato nel ritmo, trasmesso nella persistenza di una «bass history». del basso/dal basso

(Linton Kwesi Johnson 1975). Ciò, come suggerirebbe l'antropologo Michael Taussig, spinge «al sottomettersi e al riflettersi di colui che conosce nello sconosciuto, del pensiero nel proprio oggetto» (Taussig 1993: 45). Qui interagiamo con un'epistemologia nel complesso più ampia e meno strumentale di quella associata alla prassi oggettivante della vista e all'idea della rappresentazione come verità. La musica diviene meno l'oggetto del pensiero e più l'istigatrice del pensare.

Il rifiuto di ridurre la musica a oggetto di attenzione storica, sociologica, e culturale ci invita a riflettere sulla produzione di corpi tramite i suoni. In altre parole, qui non stiamo considerando soggetti che incontrano suoni (soggetti che hanno a che fare con oggetti), stiamo piuttosto esaminando come la materialità dei suoni sia sostenuta affettivamente nei corpi individuali e collettivi in situazioni e condizioni specifiche. La musica non «rappresenta» uno stato pre-esistente, ma promuove un divenire sociale sensorio. I suoni, le pratiche musicali, e le loro dimensioni culturali ci mettono a confronto con il collasso potenziale e irreversibile della rappresentazione: il suono circola libero e dissemina una sfida critica inattesa. Un suono o un genere musicale particolare non rappresenta semplicemente, o esprime, le questioni culturali e la presenza storica di una comunità, di un gruppo sociale, o di una sottocultura particolari. Non fa semplicemente questo. Se le musiche inevitabilmente contribuiscono alla sintonizzazione culturale e storica del mondo che attraversano, la loro fluidità e l'immanenza differenziata del loro transito è tuttavia irriducibile a un singolo momento di assenso culturale. In questo senso, la sociologia della musica è soppiantata dalla musica come sociologia; le storie dei suoni sono sostituite dai suoni delle storie: i suoni non illustrano più le storie, ma le propongono. Questo perché il suono narra, e ha un impatto su un affetto (un ricordo, un luogo, una traccia) evocando un territorio temporaneo e una casa transitoria nel mondo. Ciò significa riflettere sull'affiliazione culturale e storica della musica – per prendere di nuovo un prestito da Edward Said – non ricorrendo alle «origini», quanto piuttosto alla comprensione più suggestiva, più fluida, e più libera degli «inizi» dei brani, che sono sempre visitati dai fantasmi di altre canzoni. È esattamente in questa chiave che i suoni si distribuiscono su «millepiani» per deterritorializzare e riterritorializzare i paesaggi culturali e le storie ricevute in eredità.

Come osserva la filosofa Rossella Bonito Oliva: «In questo orizzonte, più che mai la sonorità si lega alla memoria, la memoria vibra nella sonorità, guadagnando una continuità desiderata più che costruita, fino a quan-

do memoria delle convenzioni e memoria personale si intersecano in un ricordo stratificato, in un linguaggio ritmato» (Bonito Oliva 2011: 23).

Nel suo articolo del 1914 dal titolo *Ricordare, ripetere, e rielaborare*, il padre della psicoanalisi ha discusso l'importanza della ripetizione per liberarsi dai sintomi lungo i percorsi dell'attività cosciente. Inoltre,  ha evidenziato che la ripetizione può fornire sia un accesso alla memoria sia un modo per resisterle, rifiutarla, e reprimerla. La musica, in quanto grammatica della ripetizione, propone senza fine questo gioco fra il rievocare e reprimere il passato come parte integrante del fare la storia. Nel riverbero del suono, la musica riempie gli intermezzi nella memoria, consentendo un superamento temporaneo della resistenza alla sua presenza nel corpo che la contiene. Naturalmente, la ripetizione è sempre una forza dinamica; ciò che è ripetuto è anche rinnovato e rielaborato.

Pertanto, se il suono crea e costituisce una «casa», dobbiamo reputarlo una dimora mobile che allude a ciò che deve ancora compiersi. Da ciò che sembra apparentemente passato, ma che persiste nell'insistente ripetizione materiale del suono, emerge un futuro in divenire. Nell'istanza della reiterazione, più che ricordare ciò che si è dimenticato, non si tratta forse di riconoscere l'atto del dimenticare stesso? L'oblio è dimenticato, ma la ripetizione lo prende per mano e lo trasforma. Se non si è capaci di ricordare totalmente, i segni, i suoni, le immagini permettono di immaginare che «i ricordi divengano questa possibilità meravigliosa». La canzone e il suono non propongono il passato, ma un evento contemporaneo. Essi rivelano in un istante, nelle pieghe e nella «carne del mondo» (Merleau-Ponty), contemporaneamente l'esposizione e l'oscuramento della natura *ek-statica* del mio essere, nel rendere visibile il terreno senza fondamenta, l'abisso (*abgrund*) o «il pozzo senza fondo» di Bob Marley, del mio divenire: questo nulla. Secondo Martin Heidegger, è questo il ruolo fondamentale dell'arte. Essa conferisce visibilità temporanea a ciò che reputiamo invisibile. In *Essere e tempo*, Heidegger (1968) parla dell'«ecstatico», il principio attraverso il quale il nostro essere nel tempo è «gettato» fuori del passato e «proiettato» nel futuro. Ciò suggerisce che siamo formati in movimento. Non siamo noi a formare il movimento; piuttosto, siamo prodotti in un divenire che non è semplicemente nostro. La ripetizione – che non è una riproduzione, ma conduce alla singolarità del nuovo – determina relazioni che, come sostiene Julian Henriques (2010), promuovono un'«identità reiterativa, ricorsiva piuttosto che discorsiva», e indeboliscono «il monopolio della razionalità e della rappresentazione». Pensare alla musica come ciò che offre la potenzialità di

territori di senso insospettati, assicurati da ciò che si prova anziché da ciò che si spiega, significa anche mettere in crisi i concetti di identità. Nella prospettiva di una densità materiale e affettiva, il suono, la performance, la ricezione, e la ripetizione tendono verso una nuova misura critica più vulnerabile e più aperta.

Riflettere nell'ambito di un archivio della ripetizione ci avvicina al concetto del *tarab* nella musica araba: l'estasi o il rapimento procurati dal prolungamento delle vibrazioni tramite una reiterazione che non è mai la stessa, che si dispiega senza sosta nel farsi canto e suono. Diversamente dall'esecuzione isolata, individuale della perfezione musicale astratta, le possibilità performative dell'improvvisazione coinvolgono il pubblico nella sua aspirazione a creare una comunità. Nella ripetizione, in ciò che Deleuze e Guattari (2003) chiamano ritornello, risiede l'autonomia temporanea di un territorio affermato in un evento sonoro in cui la musica si fa strumento di raziocinio. Come ci suggerisce Vladimir Jankélévitch (1998), la musica guadagna tempo uscendo dalla velocità del ragionamento strumentale. Qui dove «il tempo è scisso dal tempo» (A. J. Racy 2003), la musica non «rispecchia» o «comunica» una realtà apparentemente separata e indipendente; essa stessa è un ragionamento anziché una rappresentazione. Tale distinzione inaugura una storia del discontinuo destinata a disturbare la presunta linearità e la supposta teleologia del tempo storico.

Porre l'accento sullo stato con-temporaneo del suono, in cui passato, presente, e possibili futuri sono mescolati insieme suggerisce che i suoni eccedono la linearità irridimibile del «progresso». Se il suono consiste nel rappresentare qualcosa – persino un «momento» precedente nel tempo – esso è soprattutto un atto di ricordare quel passato nel presente, e dunque mette in questione, e potenzialmente ridefinisce, quest'ultimo e i suoi possibili futuri. Non restare vittime o prigionieri di una categoria – storia, arte, estetica – significa offrire una prospettiva che attraversa il presente, fondata sulla forza della potenzialità non soltanto di ciò che è, ma anche di ciò che potrebbe essere. Questo è quanto Hannah Arendt (1999) ha definito «forza diagonale» del presente: ciò che comincia in un punto preciso tra le infinità del passato e del futuro.

In quest'ottica, il passato può tornare come un'immagine esplosiva, carica di un tempo capace di deflagrare il presente, proponendo non tanto una storia rassicurante che conduca a conclusioni familiari, quanto un'istanza che ponga sotto una luce inedita una costellazione esistente, permettendole di sfuggire dalla prigionia del senso comune. Qui, la forza

critica dipende esattamente dall'*instabilità*, dall'incertezza nella nota musicale e nella partitura culturale; ossia dall'introduzione del contingente, e dalla pertinenza delle costellazioni fluttuanti di ciascuna congiuntura storica e culturale nel quadro analitico. Dunque, non sto parlando della musica come se fosse semplicemente una forza metaforica, temporaneamente capace di riconfigurare il mondo al suo passaggio. Faccio piuttosto riferimento a un evento materiale, in grado di piegare e spiegare gli avvenimenti secondo una potenzialità che viene a influenzare la nostra comprensione del «mondo». Ciò allude a uno spazio oltre la rappresentazione, e alla musica come modalità di immanenza storica. A questo punto, i suoni divengono «cristalli di tempo» condensati, in cui sussiste «l'indiscernibilità tra reale e immaginario, o tra presente e passato, attuale e virtuale» (Deleuze 1989: 84).

Bibliografia

- Arendt, Hannah, 1999, *Tra passato e futuro*, Milano, Garzanti.
- Bonito Oliva, Rossella, 2011, 'Soggettività responsabili. Identità anacronistiche', in Stefania Achella e Diana Rosario (a cura di), *Filosofia interculturale. Identità, riconoscimento, diritti umani*, Milano-Udine, Mimesis.
- Deleuze, Gilles, 1989, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, 2003, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Cooper & Castelveccchi.
- Freud, Sigmund, 1975, *Ricordare, ripetere, rielaborare*, in *Opere, VII, Totem e tabù e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Heidegger, Martin, 1968, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, presentato e tradotto da Piero Chiodi, Firenze, La Nuova Italia.
- Henriques, Julian, 2010, "The Vibrations of *Arabo* and their Propagation on a Night on Kingston's Dancehall Scenes" in *Arabo and Society*, XVI, I.
- Jankélévitch, Vladimir, 1998, *La Musica e l'Ineffabile*, Milano, Bompiani.
- Johnson, Linton Kwesi, 1975, *Dread Beat and Blood*, London, Bogle-L'Ouverture.
- Racy, Ali Jihad, 2003, *Making Music in the Arab World. The Culture and Artistry of 'Tarab'*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Taussig, Michael, 1993, *Mimesis and Alterity*, London, Routledge.
- Turetsky, Phil, 2004, 'Rhythm: Assemblage and Event', in Ian Buchanan e Marcel Swiboda (a cura di), *Deleuze and Music*, Edinburgh, Edinburgh University Press.